

# МИФОЛОГИЗАЦИЯ ГЕНИЯ КАК КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ

**С.В. Мельникова**

*Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*

Культура, производя объект (предмет, факт, артефакт), дает ему самостоятельную жизнь, и, как заметил ещё К.Маркс, культурный объект («предмет») может стать враждебным по отношению к своему создателю (отчуждаться). Этот феномен применим как к созданным человеком предметам-текстам, так и к самим человеческим жизням, которые, становясь текстами, транслируют в культуре содержание и смысл, совсем не предполагавшиеся их носителями.

**Ключевые слова:** героический миф, биография, патография, нарратив, архетип.

## MYTHOLOGISATION GENIUS AS CULTURAL HERO

Culture producing an object (a subject, a fact, an artifact), gives independent life to. Marx noticed that a cultural object can become hostile to its creator. This phenomenon is applicable both to the subjects-texts created by the person, and to human lives themselves. Any life exists as an object of interpretation for another.

**Keywords:** the heroic myth, biography, patografiya, narrative, archetype.

Любая жизнь существует как объект интерпретации для другого. Особенно это касается «гениев», чье творчество становится достоянием общества, и чья биография функционирует как пример, модель возможностей человека. Любая биография значительного представителя человечества перестает быть биографической справкой, а становится особенным жизнеописанием, часто с утратой жизненной правды, как

С.В. Мельникова, УрФУ. Мифологизация гения как культурного героя

правило, мифологизируясь по стандартам определенной эпохи и пространственного локуса.

Клинический психолог, автор патографий, жизнеописаний великих людей В. Лаге-Эйхбаум утверждал: «Биографии, написанные историками, филологами и историками искусств никогда не показывают нам истинное лицо, фотографию исторического человека. Обыкновенно они дают портрет в красивых красках, формы закрашены, красиво заретушированы, а потому неузнаваемы, произвольно зализаны настолько, что ваше чувство правды резко оскорбляется, так же как вас оскорбляет слащавость олеографического портрета. Всегда в них не хватает изображения живого человека. Всё, что есть живое, теплокровное в данном человеке, все человеческие черты лица огероизированы, изображены застывшими, как у статуи. Одним словом, эти описания представляют собой не научное исследование, а воспитательную литературу для чтения (необходимые, правда, для воспитания молодежи и народных масс)» [3; 14]. Возмущения доктора можно понять, но что получает культура в обмен на историческую правду? Кому необходима жертва истиной, и что именно происходит в культуре с биографией гения?

Анализируя причины мифологизации жизни гения, мы можем заметить определённые закономерности. Во-первых, миф в культуре осваивает непонятные области, обладающие тайной, не поддающиеся рациональному толкованию. Гений соответствует верхней планке человеческих возможностей, иногда претендуя на сверхчеловеческие. Скажите, много ли детей в четыре года виртуозно играют на клавесине, а в одиннадцать пишут оперы? Необычное и конструктивное героизируется. Но и не всякий гений становится мифологическим Героем, но только тот, кто вызвал особенный интерес современников, молву, чья жизнь осталась непонятой и таинственной. Во-вторых, «Него» — по-гречески означает «совершенный человек», совершенное выражение группового идеала. Задача героического мифа — не дать людям объект для обожания, а пробудить героический миф в них самих, миф должен вести к соучастию. Любой Герой вдохновляет на культурные подвиги (культурное строительство) именно в определённое

время, и в его мифологизацию попадают стандарты этого времени. Если мифологические Геракл или Одиссей, Роланд или Зигфрид служили идеалами соответственно в античности и средневековье, то новое время и современность требуют своих героев. Они приходят в миф из знакомой реальности, и начинают играть роль нормативных образцов.

Если говорить о процессе мифологизации по законам героического мифа, то мы заметим обязательное присутствие следующих моментов. Дж. Кэмпбелл доказывает, что в героическом эпосе мы видим разворачивание двух мифологических линий — космологической и инициационной [1]. Во-первых, героический миф всегда предполагает акт спасения (творения) мира, в результате которого происходит космизация хаоса. Мир выравнивается, становится удобным для обитания. Вместе с миром, обретшим ясные правильные черты, выходит из первоначального Хаоса и Герой. Поэтому, во-вторых, путь героя соответствует этапам обряда перехода, это четко прочерченный нарратив. История Героя включает его чудесное рождение, богатырские подвиги, женитьбу на красавице, мудрое правление и загадочную, таинственную гибель. Гильгамеш, Моисей, Тесей, Ясон, Сигурд-Зигфрид, Роланд, и т.д., — все они проживают жизнь именно по этому сценарию. Биографии великих представителей человечества воспроизводят основные позиции этого нарратива, их сходство позволяет утверждать, что героизм скорее предопределение, чем достижение [1; 310-320]. Гений становится как бы литературным героем, играющем в предначертанном сценарии. В-третьих, Герою необходим соперник, антигерой, на фоне которого героизм выглядит рельефнее, и победа над которым знаменует победу над темными сторонами жизни, или кажущихся темными в то время, когда актуален наш гений-герой.

Рассмотрим, по каким закономерностям происходила мифологизация гения — Моцарта, и насколько жизненная правда была принесена в жертву архетипу.

И.В.А. Моцарт — великий австрийский композитор (1756—1791), автор более 600 инструментальных произведений, погибший от непонятной болезни в расцвете сил и творчества, в 35 лет. Одарённость Моцарта проявлялась с раннего детства:

с четырёх лет он виртуозно играл на клавесине, а в шесть лет исполнил свою первую симфонию и с триумфом гастролировал в Германии, Австрии, Франции, Италии. Взрослая жизнь композитора и музыканта, семьянина, отца четверых детей, казалось бы, не выделяется на фоне жизни других музыкантов Вены конца XVIII в. Мы наблюдаем прецедент невероятной продуктивности гения, чьи произведения совершенны. Смерть в расцвете творческих сил, без видимых причин — нечто, нарушающее естественный ход вещей. Возникает тайна, объяснить которую рационально невозможно. Однако, если спросить любого российского школьника сегодня, отчего умер Моцарт, он без запинки ответит: «Отравил Сальери». Что же произошло?

Внимание к жизни Моцарта усиливалось по мере удаления от его кончины, и интерпретации этой жизни становились всё более тенденциозными.

Нищета, невозможность счастья, гонения, соперники — это необходимые атрибуты биографий великих людей, без них не обходится и биография Моцарта, но в этом нет ничего необычного. В раннем детстве Моцарт лишается матери, и оказался под жёстким контролем строгого отца. Казалось бы — Отец-тиран (вождь, царь, бог — т.е. неограниченный властитель здесь и сейчас) замечательно подходит на роль Антагониста (восходящий к тотемному предку, самый архаичный и самый опасный образ). Однако требовательный, властный, взявший под свой контроль образование и карьеру сына, пытавшийся контролировать его взрослую жизнь, отец не сыграет роль тирана в биографии Моцарта.

Образ Антагониста может быть порожден негативной проекцией как на отца (который первым противостоит Герою), так и на любого другого представителя общества, выполняющего по отношению к ребенку отцовские (руководящие, запрещающие, ограничивающие) функции. Взрослая самостоятельная жизнь сначала в Зальцбурге под началом архиепископа Иеронима графа Коллоредо, а затем в Вене при дворе императора Иосифа II проходила на глазах у современников. Ни граф Коллоредо, с которым Моцарт конфликтовал, и от диктата которого сбежал в Вену, ни Иосиф II, который

недостаточно оценил и продвинул по службе Моцарта, также не получили роли Антагонистов.

Однако смерть Моцарта окутана тайной, и невозможность поставить точный диагноз больному, невозможность установить и зафиксировать точную причину смерти, именно эту часть биографии сделали объектом направленного мифотворчества. Без правильной смерти не выстраивается и правильная жизнь, поэтому основным двигателем, встряской, которая все ставит на свои места, является именно смерть Моцарта.

О том, что Моцарт был отравлен, начали говорить вскоре после его кончины: тема ядов и отравлений в то время была чрезвычайно популярна. Прямой виновник не обозначался конкретно, за неимением, как доказательства факта отравления, так и конкретного подозреваемого. Однако, постепенно рядом с таинственной смертью гения, вызревает фигура злодея-отравителя.

В отравлении подозревали масонов. Моцарт, как и многие его современники, увлекся идеями масонства и был членом масонской ложи (вместе с другом, Гайдном). Его последняя опера, «Волшебная флейта», содержит масонские темы и аллегории. Руководителям ордена якобы показалось, что опера слишком карикатурна, к тому же им стало известно, что Моцарт собирался создать свое тайное общество. Вот и пал гений жертвой масонского заговора. Этот миф затем культивировали нацисты; о нем вспомнили и позже. По теории 60-х годов XX века, смерть Моцарта стала жертвоприношением при освящении нового масонского храма. Версия это, однако, не стала популярной, оставшись на уровне слухов.

Версия с А. Сальери появилась благодаря высказываниям самого подозреваемого, который, находясь в психиатрической больнице, якобы обвинял себя в страшном злодеянии.

Первым к художественному решению загадки смерти Моцарта, обратился А.С. Пушкин в своей трагедии «Моцарт и Сальери». Конечно, не А.С. Пушкин реально дал старт осуждению А. Сальери, как Антагониста, но в формировании массового мнения, мифа, выстраивающего в строгую зависимость жизни двух композиторов, он — главный участник.

Последующая мифологизация самого Пушкина, производство его в «Первого поэта России» заставили ко всем его идеям и текстам относиться как к слову истины. Сальери, художественно осуждённый Пушкиным, стал осуждаться всеми соотечественниками поэта. Позднее, в 70-х годах 20 века, английский драматург Питер Шеффер, прочитав А. С. Пушкина, написал пьесу «Амадеус», которая по сей день с большим успехом идет на различных театральных подмостках мира. Английский же писатель Дэвид Вейс написал роман «Убийство Моцарта», горячо поддержанный советской критикой. В 1984 году, режиссер Милош Форман, по мотивам этой пьесы, снял фильм «Амадей», который завершил процесс героизации гения. Итак, мифу Моцарт — Сальери 150 лет.

Несмотря на то, что никаких фактических подтверждений убийства не существует, а историки и биографы композиторов пытаются оправдать исторического Сальери, противопоставляя его мифологическому, утверждая, что Антонио Сальери был композитором, пользовавшимся уважением всей Европы; педагогом, учениками которого были Бетховен, Шуберт, Лист и даже сын Моцарта, и, наконец, человеком, чуждым тщеславия и помогавшим многим своим молодым коллегам, народное мнение твёрдо следует сложившемуся мифу [2].

Названные художественные жизнеописания акцент в разворачивании жизненной логики делают на смерти, и жизнь рассматривается ретроспективно. Именно смерть придаёт логику и направленность жизни. Концепция бытия-к-смерти была сформулирована и всесторонне проработана М. Хайдеггером. А. Камю гениально популяризировал её, показав в своих художественных текстах, что жизнь превращается в судьбу в момент смерти, когда человек способен подняться над хаотичным броуновским движением своих сиюминутных ощущений и увидеть в своей личной истории определенное направление, придающее его жизни итоговый смысл. Направление, которое уже не изменишь — вот ключевое условие рождения судьбы. И как смерть высвечивает личную судьбу, так конец, законченность сюжета создает судьбу литературного Героя. Если смерть Моцарта от злого умысла антигероя была художественно утверждена, как реально свершившийся

ся факт, его жизни ничего не оставалось, как встряхнуться и построиться согласно нарративу Героя. Антагонист должен задать бытие-к-смерти, провоцируя Героя на жизненный подвиг, на демонстрацию своей героической неординарности.

Происходит ли наложение обозначенных нами предварительно закономерностей героического мифа на жизнь Моцарта? Рождение героя и его странствия соответствуют символике инициации (обрядов перехода), а подвиги, свершения и смерть — мироустроению, созиданию Космоса (порядка) из всеобщего Хаоса. Смерть Моцарта в построении его героического мифа выправляет, выстраивает не только его биографию, но приводит в порядок ту картину мира, на фоне которой разворачивается его жизнь. Не может быть обласкан и счастлив в эпоху Просвещения тот, кто живёт по стандартам естества, кто талантлив и продуктивен от Бога, не может претендовать на власть (должность) и влияние. Смерть Моцарта по законам мифа должна реабилитировать изгнанные из повседневности ценности. Реальная жизнь приносится в жертву идентичности гения как Героя. Моцарт остаётся безупречно образцовым, к нему неприменим оценочный ряд (как к любому Герою), все его жизненные слабости выносятся за скобки, он репрезентирует высшие качественные характеристики человека, к которым следует стремиться.

Противопоставление Моцарта и Сальери есть противопоставление ценностей и антиценностей. Но ценностный ряд не остается инвариантным, он актуализируется в конкретной исторической реальности.

Пушкин, противопоставляя «гений и злодейство», писал на самом деле о себе и проблемах, которые составляли его повседневный опыт. Замысел «Моцарта и Сальери», рожденный газетным известием, подкрепленный слухами и последующим чтением книг, созрел вместе с самим поэтом, вбирая в себя его знания, опыт, самоанализ, внутреннюю работу. Пушкин жил в обществе скепсиса, в обществе разрушенных идеалов, процесс ремифологизации был необходим ему и для собственной идентификации. В начале XX в. в русской поэзии обсуждался вопрос о том, с кем же себя идентифицирует Пушкин [6]. Каждый из двух героев лично связан с автором и лично

важен ему, каждый представляет одну сторону единой художественной идеи. Одни исследователи находили и находят пушкинские черты в Моцарте, другие, как Ахматова, искали и находили их в Сальери. Однако мифология уже самого Пушкина, активно развитая и поддержанная советской критикой, отождествляет его с Моцартом. Тридцатилетний Пушкин должен (этого требует мифологизация Пушкина!) идентифицирует себя с тридцатилетним Моцартом, переживая жизненный кризис «перехода». И если Пушкин, создавая своего героя, переносит на него часть своих сомнений, переживаний, часть своего эго, то проблемы Моцарта — это и проблемы самого Пушкина. Если говорить о самозванстве (Пушкин — Моцарт), то именно Пушкин посвятил художественному исследованию самозванства не одно произведение, он глубоко прочувствовал, точно выразил и диагностировал проблему российского самозванства («Борис Годунов», «Повести Белкина» и т.д.). Корни проблемы — в традиционных для России источниках идентичности, в оценке и самооценке личности исключительно в зависимости от её статуса [17; 43–57]. Это и проблема Пушкина: будучи Первым поэтом России, он не обладал ни высоким чином, ни достойной зарплатой. Моцарт — так же, хотя и не тяготеет к этому в художественной версии Пушкина. Он не думает о «нуждах низкой жизни». Он лёгок, оптимистичен, дружелюбен. Если рассматривать самозванство как способ преодоления случая, сознательный проект, то становясь в душе Моцартом, Пушкин освобождается от неврозогенных обстоятельств повседневности. «Самозванца Пушкин изображает как новый для русской жизни тип личности, строящей свою жизнь своею волею, в соответствии со своею мечтой... Фактически это первый русский европеец, свободный от предрассудков» [7; 50]. Пушкин как самозванец сам становится европейцем.

Если под мифологизацией понимать создание наиболее семантически богатых, энергичных и имеющих силу примера образов действительности, то Пушкину был необходим пример, который он создавал. И мы не просто угадываем в Пушкине описанные кем-то симптомы кризиса идентичности; мы сами предчувствуем и переживаем ту же боль и тот же страх.



Идентифицируя себя с Героем, индивид строит собственную идентичность, надо, чтоб и Герой был образцовым, лишенным случайностей.

Что в Антигерое противопоставляется Герою? Жизнь Сальери строится рационально, закономерно, по заранее разработанному плану. Моцарт, в отличие от Сальери — безалаберный, импульсивный, спонтанный, разрушающий представления Сальери о справедливости.

*Где ж правота, когда священный дар,  
Когда бессмертный гений — не в награду  
Любви горящей, самоотверженья,  
Трудов, усердия, молений послан —  
А озаряет голову безумца,  
Гуляки праздного?.. О Моцарт, Моцарт!*

Ограничивающее психику начало, супер-эго формируется через интроекцию организующих и дисциплинирующих качеств взрослого наставника. Сальери наделяется характеристиками старшего наставника, сдерживающего импульсивные порывы молодого героя.

*Ты, Моцарт, Бог, и сам того не знаешь;  
Я знаю, я.*

Пушкинский Сальери — неопределённого возраста, он приятель Моцарта. Зато уже в экранизации «Маленьких трагедий» М. Швейцером, Сальери в исполнении И. Смоктуновского явно старше Моцарта, не на фактические шесть лет. Он как бы умудрён опытом и знает «правду жизни» гораздо основательнее. Сальери Шеффера и Формана не только старший умудрённый опытом наставник, но и человек, вышестоящий в служебной иерархии, тот, кто может определять судьбу, решать жизненные вопросы.

Задача Героя — Персея или Геракла, Эдипа или Адама, — всегда есть задача самоидентификации. Его самоопределение — это установление границ, обособление. Он отделяет себя от первичной цельности, чтобы впоследствии достичь истомой целостности, объёмной, противоречивой и в то же время гармоничной. Условный Моцарт эфемерен, неоснователен, естественен и безволен. Антигерой обладает теми качествами, которые создали бы цельность героя. Если мифологический

Герой до Моцарта отмечен был благосклонностью богов и судьбы, которые обеспечивали его победу, то в случае с Моцартом роль «резца судьбы» берёт на себя «правильный» Сальери. Он «знает», он направляет жизнь безмятежного Моцарта, как персонифицированная социальная структура, как ницшевское «аполлоновское начало».

Инициант, совершающий переход, идентифицирует себя с универсальным Героем, символически проходит с ним через смерть и возрождение, и в итоге трансформируется, созревая для принятия новой социальной или культурной миссии. Моцарт без Сальери — гениальный музыкант, Моцарт, противопоставленный Сальери — мифологический Герой, создавший прецедент правильной жизни в искусстве. В художнике нет ненависти. Он неагрессивен, не политизирован, не озабочен. Сальери, противопоставленный Моцарту — также мифологический герой. Он не художественный злодей, которого побеждает добро. Сальери — полнокровный трагический герой; именно в нем, в его душе Пушкин находит и исследует противоречия, свойственные художнику. Но и читатель находит сходство своё скорее с Сальери, чем с Моцартом. Борения, мука, внутренние терзания, конфликты с миром и с Богом — характеристики антагониста. Это и врубелевский Демон, и гетевский Мефистофель. Но из противоречий соткан и реальный человек. Не хватает лёгкости, которой владеет мифологический Моцарт.

*...Как некий херувим,  
Он несколько занёс нам песен райских,  
Чтоб, возмутив бескрылое желанье  
В нас, чадах праха, после улететь!  
Так улетай же! чем скорей, тем лучше.*

В произведении Пушкина ключевая оппозиция также божественная свобода — и подчинённость (догмам, законам, нормам, даже чужой прихоти), обрекающая на уничтожение самой себя. И если допустить, что для Сальери нет ограничений в средствах для борьбы с моцартизмом, то для Пушкина, который идентифицирует себя с Моцартом, нет моральных ограничений для борьбы с сальеризмом. Что он и делает, на весь живущий мир объявляя Сальери убийцей.

Моцарт в интерпретации Формана — играющее дитя. Именно такую характеристику давал Ф. Ницше своему сверхчеловеку. И эта сторона Героя становится актуальной именно в современной Форману постмодернистской картине мира.

Если смысл ритуалов инициации в том, чтобы сломать изжившую себя структуру жизни (а по возможности стереть и саму память о ней), и дать человеку систему новых ориентаций и идентификаций, то новые мифологические Герои указывают направление перемен. За 150 лет существования мифа Моцарт-Сальери стёрлась оппозиция «гений — злодейство» и осталась «свобода — принуждённость». Моцарт Формана — постмодернистский герой, по-детски непосредственный и не способный к серьёзному противостоянию, конфликту. Сальери Формана держит за спиной власть и законы государственности.

Одна из функций мифа — разрешения критических проблем и поддержания гармонии с экономическими и социальными факторами. И культурный герой в условиях мифологической ситуации совершает акты, необходимые человечеству для существования, создания новых ценностей и поддерживающие его гармоничное сосуществование с окружающим миром [5].

Т.о. биография гения может приноситься жертву героическому мифу, где образ гения выстраивается в соответствии с архетипом Героя. Архетип требует определённой последовательности повествования, действий Героя по гармонизации мира, «выравнивания» действительности, противопоставления антигерою, посредством которого акцентируются привлекательные черты Героя, поощряемые социумом в определённой культурной реальности. Биография гения — это культурный образец, необходимый для ориентации в мире, он имеет воспитательное значение.

Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский указывают, что отождествление мифологических единиц происходит на уровне самих объектов, а не на уровне имен [4]. Соответственно мифологическое отождествление предполагает трансформацию объекта, которая происходит в конкретном пространстве и времени. В угоду мифу и упорядочению мира мы видим не реальных исторических личностей, а культурный текст, который себе

самому не принадлежит, а живёт, обрстая необходимыми смыслами и домыслами.

1. Кэмпбел Дж. Тысячеликий герой. М., 1997
2. Б. Кушнир Б. В защиту А.Сальери. // Вестник, № № 14—19. 1999.
3. Лаге-Эйхбаум В. Проблема «гениальности и помешательства»// Клинический архив гениальности и одарённости. 1928. Т IV. Вып. 4.
4. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура. // Лотман Ю.М. Семиосфера. М., 2001.
5. Малиновский Б. Миф в примитивной психологии. // Б. Малиновский Магия, наука, религия. М., 1998.
6. И. Сурат И. Сальери и Моцарт. // Новый мир, № 6. 2007.
7. Г.Л. Тульчинский. Самозванство, массовая культура и новая антропология. // Человек, № 1. 2008.